

23 NOVEMBRO SESSÃO TEMÁTICA 10 – O RETRATO***Retratos do actor como celebridade. Contaminação entre a pintura e o teatro nos retratos de David Garrick.*****Maria Carneiro**

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto

Teatro e a imagem impressa

No século XVIII o teatro, com a proliferação de imagens impressas na Europa, vive uma profunda mudança no seio da sua criação e recepção tanto junto dos espectadores como da sociedade em geral. A cultura de impressão e a difusão da imprensa afectam tanto o teatro escrito, e a circulação de textos dramáticos, como, e em especial, as imagens de teatro. O teatro ganha assim uma valência visual associada à sua prática, a qual será aproveitada tanto para fins artísticos como para fins económicos.

A ideia dos primórdios de celebridade e *star system* entre os actores está necessariamente ligada à produção de retratos pintados e gravados. As estampas de retratos de actores são essenciais para perceber a mudança na evolução do estatuto social e ascensão a vedetas de alguns protagonistas desta classe. Este caminho para a fama era validado, igualmente, pelos autores dessas representações, ou seja, certos pintores e gravadores. Como exemplo desta colaboração toma-se a estampa do actor inglês David Garrick (1717-1779) com o título *Garrick between Tragedy and Comedy*, de 1762. Esta é uma gravura realizada por Edward Fisher (1730-1782) partindo do quadro de Joshua Reynolds (1723-1792) com o mesmo nome e datado de 1761.¹

David Garrick foi o actor mais famoso do seu tempo. Garrick foi também dramaturgo e administrador de teatro, gerindo entre 1747 e 1776 o Drury Lane Theatre em Londres. A carreira deste é vista como um fenómeno. Glynne Wickham escreve: “Garrick’s theatrical career was by any standards a phenomenon. From the moment he made his London debut in Richard III at the playhouse in Goodman’s Fields in 1741, until his funeral in Westminster Abbey in 1779 which was attended by dukes, earls and members of the House of Commons, he was idolized by rich and poor.”² Garrick foi de igual forma um fenómeno junto de pintores e gravadores: “The number of engraved portraits of him in the British Museum is exceeded only by those of Queen Victoria.”³ Assim, tanto no palco como na imprensa, Garrick atingiu sucessos de idolatria inigualáveis até à altura.

Entre muitas impressões esta revela-se bastante curiosa, pois celebra claramente a arte da pintura e a arte do teatro – e mais parece celebrar uma relação intrínseca entre as duas. Escreve Mannings:

¹ Os editores da estampa em questão são E. Fischer, J. Boydell, E. Bakewell e H. Parker de Londres. A pintura de Reynolds encontra-se na colecção Rothschild (Rothschild Family Trust) em Waddesdon Manor (número de inventário 102.1995). A estampa em questão encontra-se na International Theatre Collection alojada no The Centre for Performance Research, Universidade de Aberystwyth, no País de Gales.

² Glynne Wickham, “Merchant Princes and the Theatre of the Eighteenth Century,” in *A History of the Theatre* (Londres: Paidon Press, 1992), 170.

³ Phillip B. Zarrilli *et al.*, “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick,” in *Theatre Histories: An Introduction* (London: Routledge, 2006), 231.

“And there is of course one level on which this picture is obviously *about art*.”⁴ O actor Garrick encontra-se entre os géneros da tragédia e da comédia, géneros antagónicos, representativos e demarcados de diferentes personagens-tipo e ensinamentos. Estas estão personificadas em duas mulheres, musas, distintas pela aparência e pelos valores que representam. Mannings escreve: “The contrast between the two muses is both formal and iconographic.”⁵ Cada uma à sua maneira tenta persuadir o actor, e não um actor qualquer, a juntar-se a si. Garrick encontra-se na posição impossível, mas gloriosa, de escolher. Este tema da escolha entre duas altas personagens remete para a história mitológica da “Escolha de Hércules”, episódio tratado na literatura clássica greco-romana, tema igualmente popular entre pintores.

Segundo leituras de composição do quadro de Reynolds, o tema mitológico aliado à representação real de Garrick parece não respeitar as normas da convenção desse tempo. Segundo Mannings: “Now one of the striking things about Reynolds's own allegorical portrait of Garrick is that while he retains and even deepens the mock-heroic quality he decisively rejects the principle of Shaftesburian truth or consistency, and places his subject in an unreal situation in the company of entirely imaginary beings, where he performs an action symbolizing an aspect of his own character or personality.”⁶

A expressividade e sucesso deste retrato depreendem-se no resultado gerado do encontro, e das intenções, tanto do pintor como do modelo. No início de 1760 as imagens de Garrick já circulavam bastante, contudo este retrato assume um estatuto de excelência na disseminação da imagética, e da arte do actor. Garrick é então pintado por um grande artista, este retratista de personalidades ilustres da sociedade inglesa da época. O tratamento do tema e a composição da representação, por Reynolds, são cruciais. O retrato ganha ainda mais projecção devido à sua temática simbólica, ao evidenciar o conflito da posição de Garrick, este representado como protagonista, no centro da composição. Com este trabalho Reynolds eleva a imagem do actor: “Here Reynolds sought to go beyond the standard portrait depiction of Garrick ‘in character’ in order to encapsulate the unique qualities that had caused him to effect a revolution on the British stage, namely his naturalistic acting style and the extraordinary versatility that allowed his to take on comic and tragic roles with equal facility.”⁷

Condições de produção

O sucesso da representação de Garrick passava inevitavelmente por ser realizada por um artista famoso, bem relacionado, com reputação e fama. Nesta estampa, em particular, é suspeita a auto-reflexibilidade entre o pintor e o actor. No verso encontra-se a inscrição: “This subject was one of Reynolds's famous pictures, and in it he paid the most charming complement to his friend Garrick.”⁸ Nesta altura Garrick era presença habitual no círculo de relações de Reynolds, como Martin Postle escreve: “By now Reynolds and Garrick socialised together frequently, sharing interest in art, literature and intellectual company.”⁹

A relação social dos dois influenciou seguramente a produção e o resultado da encomenda em questão, sendo mesmo difícil diferenciar quando estes se encontravam para socializar ou para sessões de pintura, como escreve David Mannings: “In general it is difficult to connect references to

⁴ David Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 3 (1984): 263.

⁵ David Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings* (London: Yale University Press, 2000), 210.

⁶ Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” 267.

⁷ Martin Postle, ed., *Joshua Reynolds: The creation of celebrity* (London: Tate Publishing, 2005), 230.

⁸ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick,” 172-73.

⁹ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 148.

Garrick in the Pocket Books with particular pictures and in many cases impossible to know which were sittings as opposed to social calls. And there may well have been sittings which were not entered at all.”¹⁰ Mannings aponta o início da composição do quadro no ano de 1759. Durante os anos de 1760 e 1761 Reynolds regista bastantes marcações com Garrick, estas provavelmente sessões de trabalho. Em 1762 a obra é exibida na Society of Artists em Londres com o título *Mr Garrick, between the two muses of tragedy and comedy*.

Pode-se entender a produção deste retrato como um marco na vida dos dois protagonistas – um encontro e expressão de duas personalidades fortes, ambiciosas e dispostas a vencer: “He [Garrick] also possessed, like Reynolds, a genius for self-promotion.”¹¹ Martin Postle completa: “Throughout his career, Reynolds, too, was alive to the possibilities that theatre offered him, not so much in terms of re-creating actors in character, but in capitalising upon their status.”¹² No mesmo sentido Mannings acrescenta que a representação de Garrick é uma projecção do próprio Reynolds: “Garrick is Reynolds himself. By varying the ways in which he has painted Tragedy and Comedy he is able to make his own personal point about contemporary styles.”¹³

Desta forma Reynolds, pintor e esteta, personalidade bastante influente em meados do século XVIII, foi um dos fundadores e, em 1768, primeiro presidente da Royal Academy of Arts. Assim mostrou-se comprometido para com o desenvolvimento da pintura inglesa em direcção a um estilo formal e retórico de influência continental. Philip Hagreen escreveu: “Whatever the merits of Reynolds and his followers they are totally different from those of the rest of the English painters. This difference is not only of vision and of technique but also of point of view towards painting as an art.”¹⁴ Reynolds destaca-se na pintura de retratos sendo popular entre famílias nobres e pessoas de sociedade. A sua obra ajudou mesmo, no século XVIII, à propagação da ideia de celebridade entre elites.

O caso da produção e proliferação de imagens de David Garrick é ideal para descrever uma afinidade que o teatro e a pintura desenvolveram no século XVIII. O panorama teatral inglês reagia a mudanças estéticas quer no reportório de textos, quer no estilo de interpretação dos actores. A Inglaterra tentava libertar-se da estética francesa dominante na Europa continental. Garrick captou a atenção do público ao reavivar as tragédias históricas de Shakespeare com o seu estilo de representação de conduta natural e informal. O actor reforçava a ideia de observação e imitação da natureza humana, mais do que a cópia de expressões de outros actores.

Garrick conhecia bem as tendências na pintura inglesa do século XVIII, as quais versavam bastante o tratamento da paisagem natural, e estas influenciavam a sua literacia visual. É importante notar que Garrick manteve sempre fortes laços com a pintura e os pintores – como é exemplo a estampa em questão. Ele foi retratado pelos maiores pintores da época, entre eles: William Hogarth, Joshua Reynolds, Philip James de Louthembourg, Johann Zoffany, Benjamin Wilson. O actor tinha mesmo a sua colecção privada de arte e era tido como um conhecedor coleccionador.

Em 1777 Garrick contrata Philip James de Louthembourg, um hábil pintor vindo de Paris, para dirigir todos os aspectos do desenho de cena dos seus espectáculos: “David Garrick was, as Baugh argues, the ‘supreme delegate’ for the eighteenth-century audience; an audience not just for the theatre but for ‘all the product of his age’ and his collaboration with Louthembourg brought together: ‘Several aspects of shifting audience taste – landscape, topography, the “picturesque”, history and the exotic

¹⁰ Mannings, *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings*, 209.

¹¹ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 148.

¹² Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 272.

¹³ Mannings, “Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules,” 282-83.

¹⁴ Philip Hagreen, “The English School of Painting I,” *Music & Letters*, Vol. 1, No. 3 (1920): 277.

– and the creation of a practical stage machine which could flexibly and speedily show his audience aspects of its own experience’.”¹⁵

O negócio dos retratos

Muitas gravuras apresentam os actores como cidadãos comuns, outras representam-nos como personagens em pose. Algumas revelam cenas teatrais, incluindo as deixas dos actores no lugar da legenda. Estas últimas são um excelente exemplo de como as estampas foram ferramentas de democratização do conhecimento do evento teatral – ao observar uma estampa um cidadão tinha acesso a informação visual sobre os actores, os cenários, os figurinos e sobre os próprios textos dramáticos. Ao mesmo tempo fomentava, e actualizava, a imaginação, e o imaginário, sobre o teatro.

As estampas apresentam um carácter interdisciplinar entre o teatro e a pintura. Interdisciplinaridade essa nem sempre pacífica como escreve Martin Postle: “Reynolds and Garrick shared a number of personal characteristics: both craved public acclaim; both knew how to harness the vagaries of taste to suit their respective art forms. And just as theatre critics voiced their objections to the promotion of the individual actor over and above broader dramatic concerns, so writers on art objected to the incorporation of popular actors’ models in history of paintings – even if they were unsure where to lay the blame.”¹⁶ Estas duas artes contaminavam-se visto que o teatro tinha de responder a um público habituado a visionar imagens na imprensa, assim como a pintura respondia à influência das imagens criadas por actores em palco para construir retratos. Como escreve Maria Ines Aliverti, “actors affect the art and practice of making portraits [...] because they create images that generate portraits”¹⁷.

Os actores respondiam à sociedade arrebatada de imagens: “By the eighteenth century, actors were striving to please a print-soaked public eager to read gestures and poses of performance.”¹⁸ Assim novos tratados e manuais surgiam, com destaque para *The Art of Speaking* de James Burgh e John Walker, 1761. O estilo de interpretação começou a sustentar poses expressivas, movendo-se os actores de um quadro de acção para outro, deixando impressões de imagens no espectador: “Garrick might be described as an iconic actor in his acute use of visual arresting poses, which he planned carefully.”¹⁹

Esta relação entre a pintura e o teatro, entre o pintor e o actor faz pensar que por detrás da produção de estampas está a ideia de – negócio de teatro. É do conhecimento geral que as estampas foram uma óptima estratégia de negócio para os pintores, contudo aqui pensamos nesse negócio do lado do teatro.

Até à proliferação de imagens de teatro este não era uma arte vendável, não estava habituado a ser um negócio multifacetado. O teatro vendia bilhetes e muito poucos livros. É importante pensar que o teatro comercial só aparece na segunda metade do século XVI. Em Inglaterra após a Restauração, em 1660, a actividade teatral era ainda regulada pela corte e as companhias necessitavam de autorização para apresentarem espectáculos: “When Reynolds arrived in London in 1740, theatre revolved around two licensed playhouses at Covent Garden and Drury Lane, as well as, countless ‘unofficial’ venues in pleasure gardens, tents and markets around the city.”²⁰ Desta forma no século XVIII, com a liberalização da actividade teatral, com mais espectadores a visitarem os teatros, com

¹⁵ Glen McGillivray, “The Picturesque World Stage,” *Performance Research*, Vol. 13, No. 4 (2008): 135.

¹⁶ Martin Postle, *Sir Joshua Reynolds: The subject pictures* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 32.

¹⁷ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 232.

¹⁸ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 172.

¹⁹ Zarrilli et al., “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 232.

²⁰ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 271.

uma crescente classe média e burguesa, o negócio das estampas de teatro encontrou uma oportunidade de mercado.

Esta oportunidade de mercado pode ser traduzida numa cadeia de acções entre interesses e interessados – quem encomenda, quem produz, quem vende e distribui, e, muito importante, quem compra. A produção de gravuras de retratos de actores é um produto que resulta de vários factores: dos actores que querem visibilidade, dos pintores que procuram novos temas e sujeitos, da imprensa em crescimento, de uma classe da sociedade que as pode comprar. As estampas de teatro do século XVIII são assim excelentes para avaliar o contexto cultural e económico que as gerou. O teatro procura converter-se em imagens fixas e consegue colocar-se no meio da comunicação imagética da altura. Este é o produto de um fenómeno maior: “Not only the painting or print itself, but the circumstances of its production and distribution also can tell us what cultural work it was doing.”²¹

Outro aspecto da ideia de negócio nos bastidores das estampas é a relação deste com os antepassados dos meios de comunicação social: “The press began its long love affair with actors in the eighteenth century. In addition to theatre reviews and manuals, actor’s pictures appeared in printed plays, in theatre almanacs and books of anecdotes, and in engravings and illustrations by famous artists, where they usually were shown in an evocative moment of their most characteristic role. Soon after the press began to use actors, actors found ways to use the press – to puff their latest roles, to create printed programs that boosted their reputation, and to write articles and memoirs that shaped the record of their performances. Without the actor-press mutual administration society, theatrical ‘stars’ could not have been ‘born’.”²²

O actor David Garrick usou o seu retrato como princípio do uso da imagem de uma celebridade aliado aos meios acessíveis de proliferação das imagens em diferentes meios numa estratégia de *marketing* pessoal nunca antes vista. O próprio encomendava vários retratos de si mesmo e tratava da sua distribuição. Em 1764 fez uma digressão a Paris para a qual encomendou com urgência várias estampas para distribuir entre amigos e admiradores. O *merchandising* da sua imagem estendia-se a objectos tão distintos como: pratos de porcelana, latas de chá de prata, caixas de esmalte, medalhões ou mesmo bustos.

A par da proliferação da sua imagem enquanto actor Garrick preocupava-se em revelar a sua imagem enquanto indivíduo. Para tal encomendava retratos destituídos de elementos iconográficos que o ligassem ao teatro: “He also commissioned portraits of himself in his off-stage role of the natural gentleman, a role that straddled old and new ideas of class.”²³ Este momento foi crucial para o fim de vários estigmas contra os actores e a profissão. No século XVIII a disseminação destas imagens influenciou directamente a percepção e aceitação que a sociedade tinha da classe teatral. A sociedade passou mesmo a ver os actores como embaixadores do país e de valores nacionais, e aceitou a propagação das imagens como veículo para essa diplomacia. Garrick era visto como homem virtuoso e bem-sucedido, capaz de invocar valores morais e nacionais, sendo um consagrado representante da Inglaterra na Europa. Este século resume-se como de mudança de paradigmas – é o tempo de uma redefinição da identidade inglesa – da passagem de uma história de monarquias absolutistas para uma monarquia mais liberal, em que os valores da classe emergente, os burgueses, preservavam o civismo e a virtude pessoal. Garrick era o exemplo vivo desta nova ordem.

²¹ Zarrilli *et al.*, “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 233.

²² Zarrilli *et al.*, “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 174.

²³ Zarrilli *et al.*, “Case Study: Theatre iconology and the actor as the icon: David Garrick”, 231.

Notas conclusivas

Esta gravura continua a levantar questões intermináveis e intemporais, pois afirma-se como vestígio e testemunha viva de uma visão e leitura do teatro, estas em constante transformação e reinterpretação. A abordagem ao tema e as referências simbólicas revelam-se fascinantes. Imagens assim são testemunhos de uma arte que passa tanto pela sua materialidade e apresentação como pelo seu imaginário pessoal e colectivo. O teatro vive e alimenta-se dessas imagens. Do ponto de vista dos Estudos Teatrais o contributo desta imagem, e de Reynolds, é revelador e alimenta uma visão do teatro, do fazer teatro, do imaginário do teatro. O tributo que faz ao amigo Garrick resulta, mais do que num objecto de arte, numa representação icónica: “underlining Garrick’s enduring fame and, of course, the excellence of Reynold’s image”²⁴. Um grande pintor retrata um grande actor com mestria, conhecimento do meio e sagacidade (*wit*) – o objecto resultante é tão válido e intrigante quer para a História da Arte, quer para os Estudos Teatrais. É um objecto que diz respeito tanto ao teatro como à pintura, e remete para as condições de produção da altura.

Com o reconhecimento do sucesso da receita de Garrick, muitos outros actores seguiram a sua estratégia de promoção da imagem. Hoje em dia encontramos em museus e colecções privadas inúmeras imagens e objectos dessa procura de materializar imagens do teatro – em estampas, pinturas, e todo o tipo de *memorabilia* referente a um ou mais actores, épocas, estilos, etc. O teatro dá aqui um passo gigante na creditação do seu estatuto enquanto arte, na sua crescente visibilidade e circulação, aceitação da classe trabalhadora e mesmo na subida do seu valor de mercado.



Fig. 1 – *Garrick between Tragedy and Comedy*. Joshua Reynolds (pintor), Edward Fisher (gravador). 1762. Imagem digitalizada, cortesia das Colecções do The Centre for Performance Research, Universidade de Aberystwyth.

²⁴ Postle, *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*, 230.

BIBLIOGRAFIA

HAGREEN, Philip. "The English School of Painting I." *Music & Letters*, Vol. 1, No. 3 (1920): 269-78.

MANNINGS, David. "Reynolds, Garrick, and the Choice of Hercules." *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 17, No. 3 (1984): 259-83.

—. *Sir Joshua Reynolds: A complete catalogue of his paintings*. London: Yale University Press, 2000.

MCGILLIVRAY, Glen. "The Picturesque World Stage." *Performance Research*, Vol. 13, No. 4 (2008): 127-39.

POSTLE, Martin. *Joshua Reynolds: The creation of celebrity*. London: Tate Publishing, 2005.

—. *Sir Joshua Reynolds: The subject pictures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

WICKHAM, Glynne. *A History of the Theatre*. London: Phaidon Press, 1992.

ZARRILLI, Phillip B. *et al. Theatre Histories: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do Centro de Estudos Artaldo Araújo (uID 4041 da FCT) sendo financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto estratégico PEst-OE/EAT/UI4041/2011.